

---

## Alfred Döblin. Autor der Unruhe

*Alfred Döblin. Auteur de l'intranquillité*

*Alfred Döblin. Author of intranquility*

Reinhard Jirgl

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/484>

DOI : 10.4000/ceg.484

ISSN : 2605-8359

### Éditeur

Presses Universitaires de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 5 avril 2017

Pagination : 229-242

ISBN : 979-10-320-0103-5

ISSN : 0751-4239

### Référence électronique

Reinhard Jirgl, « Alfred Döblin. Autor der Unruhe », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 72 | 2017, Online erschienen am: 05 Oktober 2018, abgerufen am 28 November 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.484>

---

Tous droits réservés

# Alfred Döblin. Autor der Unruhe

Reinhard JIRGL

Vortrag auf Einladung der Humboldt-Universität zu Berlin im Rahmen der Mosse-Lectures am 30. Oktober 2014 zum Thema „Writer's writers“<sup>1</sup>

Die erste große Ermutigung, die ich bei der Lektüre von Döblins Schriften zu Ästhetik und Literatur gewann, war die Überzeugung, dass Döblin mit der *Arbeit an der Sprache* rigoros ernst machte. Er ist, und bei jedem seiner Bücher auf's neu, in seine Sprache *eingestiegen*; hat sich mit den Vorgängen um seine Figuren beschäftigt, hat sie befragt, beobachtet, ihnen abgelauscht was in ihnen steckt, und hat sie zu *ihrem* Sprechen gebracht, um daraus eine Wirklichkeit des Textes zu gestalten. Das hängt auf der gesellschaftlichen Seite natürlich von den äußeren geschichtlichen Verhältnissen ab, die sich tief ins Ich der Figuren einprägen. Es sind stets diese Momente aus der lebendigen Wirklichkeit, die für den Text Ur-Ereignisse bilden und die Sprache „anfluten“ lassen. Ich denke, Döblins Hauptgestus beim Schreiben war die permanente Zwiesprache des schreibenden Ich mit dem Text, ein innerer Monolog der besonderen Art. Wobei dieses Ich keine unveränderliche, sondern eine sehr variable, eine gleitende Größe darstellt, höchst problematisch, zuallererst für den Autor selbst. Und bei diesen Wandlungen durchdringen sich beide, Ich und Text, und jedes nimmt vom anderen bestimmende Züge an. Deshalb auch sind seine epischen Texte zu jeder Zeit auf eigentümliche, faszinierende Weise *nah*. Und wie frei er mit historischen Personen umgeht, z.B. im *Wallenstein* mit Kaiser Ferdinand II., im *Hamlet*-Roman mit Michelangelo, in *November 1918* mit Rosa Luxemburg, das ist seiner „Tatsachenphantasie“<sup>2</sup> zufolge (der Begriff ist von Döblin) die Bearbeitung der Historie durch das epische Schreiben; ein Freiheitsgrad, der verhindert, dass Historisches im Roman und der Roman als Historie mumifiziert.

In seiner Schrift *Über deutschen Prosastil* von 1922 bemerkt Döblin: „Die Sorgfalt der Beobachtung, die peinliche Sachlichkeit, die Disziplin zu dem Willen aufzumerken führt zur Strenge in der Begriffsbildung und in der Verwendung der Worte, die Zeichen für gewonnene Unterschiede sind. Das Verantwortlichkeitsgefühl in der Verwendung von Worten stellt sich ein, nachdem man immer wieder die Gefahr erkannt hat und immer wieder darauf hingewiesen wurde, daß man unklar wird, wenn man nicht die höchste Sorgfalt

---

1. Le texte n'a encore jamais fait l'objet d'une publication, ni en Allemagne ni en France.

2. Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, S. 122.

auf die ausdrückenden Worte legt, daß einem die Tatbestände verschwinden und verschwimmen bei verminderter Vorsicht. Gedankendifferenzierung, Differenzierung der Gegenstände und Vorgänge und Wortpräzision gehen Hand in Hand.“<sup>3</sup> Das Zeichenhafte der Schrift sowie die Notwendigkeit zu Differenzierungen einer größeren Genauigkeit und Sinnlichkeit im Erzählen zuwillen – diese Vorbildwirkung sollte bestimmend werden für meinen Umgang mit Sprache. Dann versteht sich von selbst die Ablehnung massenwirksamer Schludrigkeiten; kurzlebige Sprachmodi mit langfristig wirkenden Sprach-Zerstörungen. In dieser Hinsicht keine Kompromisse!

Döblins theoretische Schriften waren vom Muss erpresst: Er musste damit schreibend ankämpfen gegen eine bestehende Enge, sei es die formale Verflachung in der Literatur durch den tyrannischen Konventionalismus, seien es die vom Klassizismus herüberdrängenden Verhärtungen des Stils, nach deren Maßgaben aus einer penetranten Bürgerlichkeit heraus gerichtet und verurteilt wurde. – Ich möchte annehmen, dass Döblin über die vielen Jahre seines Schreibens diese seine Schriften, so polemisch und dogmatisch sie mitunter ausfielen, rund um seine dichterischen Arbeiten errichtete, um zum einen daraus seine eigenen Arbeitsmethoden abzuleiten, und bei seinen epischen Dichtungen weitergehend, durchaus abweichend zu verfahren. Man muss zuerst Grenzen ziehen, die das Ungesonderte gliedern – nur so sind Erkenntnisse möglich. Das Grenzenlose ist das Nichts, das Gegenstück zu Freiheit. Über Arno Holz bemerkte Döblin im Vorwort zum *Phantastus*: „Es sieht aus, als ob sie [Künstler wie Arno Holz] ihre Produktion mit Grundsätzen kommandieren, die sie unabhängig durch geistige Arbeit gewonnen haben.“<sup>4</sup>

Etwas bei der Lektüre von Döblins theoretischen Schriften trat hinzu, etwas für mich beim ersten Eindruck Verstörendes. Hören Sie die folgenden Sätze: „Da die Welt, von einem Ich getragen, von geistiger Art ist, ist das Erkennen eine große Macht. Wir haben dies Vermögen in uns!“ Sodann: „Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung; ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laterne, dies und dies Ereignis, weiter nichts.“<sup>5</sup> In seinem *Berliner Programm. An Romanautoren und ihre Kritiker* von 1913 schließt er mit einem leidenschaftlichen Bekenntnis: „Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß. Der Psychologismus, der Erotismus muß fortgeschwemmt werden; Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muß wieder dampfen. Los vom Menschen! Mut zur kritischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie! Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.“<sup>6</sup>

---

3. *Ibid.* S. 166.

4. Arno Holz, *Phantastus*, Leipzig, Insel Verlag, 1981, S. 8.

5. Alfred Döblin, „Berliner Programm. An Romanautoren und ihre Kritiker“, in A. Döblin, *Schriften*, S. 121.

6. *Ibid.*

Also einmal das Lob des Autoren-Ich, ein anderes Mal ist vom Fanatismus der Ich-Verleugnung die Rede. Indikation und Gegenindikation; Theorie ist auch Praxis für den jeweiligen Augenblick, ist Aktion ohne das Ziel des Aushärtens dieser Theoreme zum System. Anders gesagt: Die selbst gesetzten Grenzen sind zu überschreiten, das heißt souveräner Umgang in eigens erstellten Gedankenterritorien. – Wem ist damit gedient? Zunächst der Reinigung der Sprache vom übermächtigen Schematismus der Psychologie. Und es gelingt die Formulierung dreier Polaritäten, um die mit vom Stoff und Material abhängigen Mitteln das Schreiben sich zentriert: Naturalismus; Tatsachenphantasie; das Ich und die Gesellschaft; – alle drei enthalten als Kern einen *Dualismus*.

Naturalismus; Tatsachenfantasie; das Ich und die Gesellschaft – zu diesen drei Kategorien, die zeit Döblins Schreibleben für ihn fundamental waren und denen, lässt man sich mit Döblins Gedankenwelt ein, man auch als Kontroverse in seinem Werk immer auf's neu begegnen wird, möchte ich im Folgenden ein paar Worte sagen. Im Vordergrund soll der *Begriff des Naturalismus* stehen, ein Begriff, der für Döblins Schreiben in besonderer Weise bis zuletzt verpflichtend war, auch dort, wo ihm beispielsweise durch Tatsachenfantasie eine Erweiterung dieses Begriffs gelang, am deutlichsten wohl in *Berge Meere und Giganten*. Aber ich möchte nicht Bekanntes, Allzubekanntes noch einmal wiederholen; auch nicht dem Irrtum verfallen und annehmen, diese drei Grundkategorien seien statisch, über alle äußerlichen Veränderungen und Zeiten hinweg invariant und bis heute mit denselben Inhalten verbunden. Das zu behaupten wäre zumindest undöblinisch.

Im *Hamlet*-Roman, Döblins letzten, hinsichtlich vieler seiner Reflexionen über Form und Stil, über Bewusstseinsstrom-Technik, Dissoziation der Elemente und ihrer Montage, Lockerung der Fabelführung und der Mischung von Sprach-Stilen und Genres, wohl gelungensten Roman, setzt er sich über eigene Maßgaben hinweg, entwirft große, novellistische Panoramen über die Zeiten und Kulturen. Darin erörtert Döblin eine Grundfrage: „Woher kommen die Kriege, was setzt sie in die Welt, wer ist verantwortlich für sie, warum kommen die Menschen nicht zum Frieden und finden nicht zusammen?“<sup>7</sup>

Es wird daher zu reden sein über den Zustand des Naturalismus und seine zentralen Begriffe *Leben – Natur – Wirklichkeit* und darin einwirkend die *Tatsachenfantasie* sowie *das Ich und die Gesellschaft* unter den Bedingungen dieser Gegenwart. Ich möchte zunächst wissen, ob und inwieweit der Naturalismus in seinen historisch bedingten Inhaltswandlungen für die Arbeit eines Romanschriftstellers auch heute bedeutsam und verbindlich sein kann, um daraufhin eine erweiterte Perspektive anzubieten.

---

7. Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 364.

## 1a) Der Anfang: Naturalismus contra Idealismus

„[Der] Idealismus ist die schmächtigste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel. (...) Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren.“<sup>8</sup>

Diese Maximen stammen aus Georg Büchners Novelle *Lenz*. Dort hat Büchner dem Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz bekanntlich den eigenen Kunst-Begriff in den Mund gelegt.

Im Anfang der 1830er Jahre, nach den napoleonischen Kriegen zu einer Zeit der politischen Restauration innerhalb deutscher Kleinstaaterei, entringt sich Büchner sein ästhetisches Programm, ein bis dato wohl vollkommen neues Konzept. Die einzelnen Kategorien treten hervor in ihrer Ursprünglichkeit: *Leben* – das beinhaltet alle vegetativen Erscheinungsformen, denen gleichermaßen die Möglichkeit zum Dasein gegeben sein soll, unabhängig von Wertemaßstäben oder biologistischen Züchtungsideen. *Natur* ist noch das allgewaltig Andere, das Unzählbare, Wilde, das Unvernünftige, aber auch das ewig Beständige. In der Literatur ist sie die Metaphernlieferantin für seelische Zustände im Menschen. Symbolisch ist die Einbeziehung von Landschaften und Naturerscheinungen, die wirkungsvoll die psychologischen und moralischen Komponenten der Handlung bilden. Darüberhinaus ist Natur der Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen, so Büchners Studien über das Nervensystem der Barben. *Menschliche Natur* bedeutet, den Menschen als eines von vielen Bestandteilen dieser umfassenden, zu erforschenden Natur zu betrachten. Er ist somit nicht länger Gottes Ebenbild, das, idealisiert, im Zentrum der Schöpfung stünde.

Aber die Maßgaben der naturalistischen Ästhetik sind so beschaffen, dass sie zwangsläufig auch ins Politische hinüber greifen; somit stellen sich Skeptizismus und Relativismus ein. Büchner belegt dies in einigen bedeutsamen Briefstellen: „Ich studierte die Geschichte der Revolution [d.i. die Französische Revolution von 1789]. Ich fühle mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit. (...) Der einzelne ist nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall (...) ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich.“ (...) Und Büchner schließt mit den berühmt gewordenen Worten: „Was ist es, das in uns lügt, mordet, hurt, stiehlt?“<sup>9</sup> In dieser Frage liegt einmal die Absage an den Idealismus, insbesondere den Schillers; zum anderen wird hier außerhalb der wissenschaftlichen Einzelgebiete die Frage nach dem Menschen in seiner Ganzheit gestellt. Diese Frage ist das Credo zum Realismus

8. Georg Büchner, *Lenz*, Leipzig, Reclam, 1979, S. 93f.

9. Zit. in Ernst Johann, *Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1958, S. 86f.

bzw. zum Naturalismus, die Grenzen zwischen beiden sind bekanntlich fließend. Mit großer Vereinfachung könnte man sagen: Im Mittelpunkt des Naturalismus steht der mitleidige Blick des Realisten auf das Elend des Menschen in seiner Natur. Die beiden Hauptattribute des Naturalismus heißen daher *Empathie* und *Mitleid*, insbesondere mit den Niederen, den in der Gesellschaft Herabgesetzten und Entrechteten. – Die Themen sind weltliche, zumeist in der jeweiligen Gegenwart platziert. Es geht oftmals um soziale und politische Belange aus der Perspektive der Unteren; es fehlen die paradigmatischen Helden-Figuren aus Klassik und Antike; die werden allenfalls in der Handlung persifliert. Die Sprache ist expressiv und auf neue Wendungen bedacht; unruhig, ernsthaft bis pathetisch. Stil und Syntax richten sich nach dem Stoff und dem Geschehen im Text; man vermeidet die durchgängige erzählerische Glätte und die klassischen Metren. In die Sprache mischen sich Alltagsrede, das Argot der Gosse gleichermaßen wie Vokabeln aus Wissenschaft und Technik, die Material-Sprachen nehmen Einzug in die Prosa – die Sprache wird gestalterisch.

Die zweite Programmatik, aus der ich zitieren möchte, besteht aus Notaten von Alfred Döblin. Man findet literarische Überlegungen zum Naturalismus über Döblins gesamte Schreiblebenszeit hinweg – das zählt zu den wenigen Konstanten in seinen theoretischen Auffassungen.

## 1b) Kunstwerk, das ist Natur minus technisches Vermögen des Autors

In seiner Akademierede über Arno Holz von 1930 erklärt Döblin: „Man kann nicht zur Natur vordringen mit dieser abgelebten Sprache, mit diesem Schematismus der Lyrik (...) Wie sich im Sozialen neue Massen neuen Lebensraum suchten, so suchte die mit ihr verbündete Literatur neuen Gedankenraum und dazu gehört der neue Sprachraum. Es mußte die Natur, die sich im Satz aussprach, wirklich bis ins Formale der Kunst hineindringen.“ Der Sprache kommt hierbei die Aufgabe eines „neugewonnene[n] Reproduktionsmittel[s]“ zu, wobei die Frage gestellt wird, „wie weit mit ihr der Durchbruch in die Natur, der soziale, politische oder physikalische gelungen [ist]?“<sup>10</sup> Und in seiner Schrift *Alles hat sich geändert* von 1932 fügt er hinzu: „Natur [ist] etwas, was man nicht von außen her anpacken kann, etwas, in dessen Ablauf wir selber stehen, in den wir eingreifen, den wir verwandeln – und auch dieses Eingreifen und Verwandeln ist uns Natur.“

In dieser erweiterten Fassung des Natur-Begriffs nimmt eine zentrale Stellung *die Technik* ein, ihre Errungenschaften, die Rasanzen ihres Fortschreitens und ihre Bemächtigung nahezu sämtlicher Lebensfelder in den westlichen Zivilisationen. „Der naturalistische Impuls tritt im ersten Stoß technisch auf. Genauer: kommt technisch an die Oberfläche. Seine Geistigkeit, die von heute, ist unentwickelt, das heißt materialistisch oder wüst mystisch (...) Man hatte

10. Zit. in Alfred Döblin, „Vom alten zum neuen Naturalismus, Akademie-Rede über Arno Holz“, in A. Döblin, *Schriften*, S. 265.

vorher seine Kraft nur gelegentlich in Kriegen entladen; jetzt kommt es zur Technik: das ist Dauerkrieg, permanente Eroberung der Welt, die ja grenzenlos ist. Gegenüber den vorher herrschenden passiven und rezeptiven Gefühlen treten männlich aktive hervor. Ich zeichne roh andeutend auf Umfang und Wesen des technischen Geistes, den Niederschlag dieses Geistes, – nun nicht in Kulturen, Denkmälern, Religionsformen, Dichtungen, Kunstwerken, sondern in Erfindungen, Arbeitsgebieten. (...) Es kommt ganz und gar nicht zur Verzweiflung nach dem Schwinden der Jenseitsgläubigkeit. Es wird so: der bestirnte Himmel über mir und die Eisenbahnschienen unter mir.“<sup>11</sup> In diesen einerseits naiv die Technik feiernden, andererseits der Freude am Neuformen der Sprache und des Stils mit anderen Mitteln sich hingebenden Essay von 1924 erfasste Döblin auch nach den ersten großen Malheurs der technischen Hybris – vom Untergang der „Titanic“ bis zu den Materialschlachten im Ersten Weltkrieg – die noch immer bestehende Attraktivität dieses Kunststils.

Vergleicht man damalige Positionen mit denen in der Gegenwart, so trifft man hinsichtlich des Technischen heute auf grundlegend gespaltene Auffassungen. Diese Aufgespaltetheit zur selben Zeit mitunter in derselben Person hat vielerlei Ursachen, die mir am deutlichsten erscheinenden seien kurz gestreift: Weil aus dem Aktivismus und dem strikten Willen zum Umsturz alles Bestehenden herkommend, verband sich *das Technische* insbesondere den sozialen und politischen Radikalismen der 1920er und 1930er Jahre: dem sowjetischen Kommunismus und dem italienischen und deutschen Faschismus. Denn diese beiden „naturalistischen Utopien“<sup>12</sup> kennzeichneten, freilich mit verschiedenen Zielen und Inhalten, dennoch den radikalen Willen zum Umstürzen alter Verhältnisse in den politischen und sozialen Lebensbereichen. Aus dieser Verbindung *des Technischen* mit den politisch radikalen Bewegungen ergibt sich nach dem Zusammenbruch zunächst der faschistischen und 40 Jahre später der kommunistischen Utopie für *das Technische* ein hohes Maß an Diskreditierung. Zudem ließen sich die hypertrophen technischen Promissionen ebenso wenig erfüllen wie die politisch-sozialen. Hinzukommen gravierende technische Katastrophen, zuvorderst einige große Havarien in Kernkraftwerken. Überhaupt verringern sich bei allen technisch-technologischen Neuerungen die Zeitspannen zwischen Segen und Fluch; letztlich, so bei den IT-Novitäten, fallen Segen und Fluch schon gleichzeitig in eins: die Möglichkeit jedes einzelnen zur weltumspannenden Kommunikation mit jedem beliebig anderen, zugleich die Ausspionierbarkeit und Manipulierbarkeit jedes einzelnen durch beliebige andere bis in die intimsten Lebensbereiche. Kein Wunder, dass in summa der technische Horizont gegenwärtig kaum ein ästhetisch positives Normativ für künstlerische Arbeiten hergeben kann. Das Technische stellt derzeit selbst eine kritische Größe dar, mit der sich Künstler und Wissenschaftler aller Provenienzen ihrerseits kritisch auseinandersetzen.

---

11. Alfred Döblin, „Der Geist des naturalistischen Zeitalters“, in *ibid.*, S. 172.

12. Alfred Döblin, „Die deutsche Utopie von 1933 und die Literatur“, in *ibid.*, S. 394.



## 2. Ich und Gesellschaft – der politisch engagierte Schriftsteller

„Man lädt zur Politik ein ('lädt' ist ein schwacher Ausdruck; man lockt, man drängt, man zwingt). Und was da geschieht, heißt den Teufel mit dem Beelzebub austreiben. (...) Habe ich gesagt, die Künstler tragen keine Politik in ihre Einsamkeit und ihre Werke leiden darunter? Ich habe von 'Gesellschaft' gesprochen, von der großen lebendigen menschlichen und natürlichen Umwelt. Daran fehlt's ihnen. *Aber die Politik? Was ist das? Noch einmal Mystik!* Schlechte, entstellte, verkleidete Mystik und Metaphysik, die Metaphysik des kleinen Mannes von der Straße. (...) Aber man irrt; Abstraktion wird nicht durch Abstraktion geheilt. Man hat jetzt keine Schwärmer und Heilande, dafür politische Erlöser und Märtyrer, statt religiöser Spintisiererei Parteischwatz.“ „Es ist lächerlich und herausfordernd, wenn sich Theoretiker (und Autoren) hinstellen und zu sogenannten 'antifaschistischen' Werken animieren.“ „Nicht ein politisches Programm wird aber Autoren verändern, sondern die langsame Wucht des Erlebens. Ja, ich möchte denjenigen Autoren, die zugleich Lust haben, aktive Politik zu betreiben, raten, diese Dinge gut auseinander zu halten. Politische Formeln und Forderungen, hirnmäßige Abstraktionen, machen in der Kunst nur Etiketten.“<sup>13</sup>

Deutlicher geht nicht, und ich unterschreibe davon jedes Wort. Entgegen allen späteren verkürzten Interpretationen, verkehrten Zuschreibungen und Verfälschungen: Döblin hielt, wie gehört, von diesem angesprochenen „Parteien-Engagement“ der Schriftsteller gar nichts! Dagegen hielt er allemal auf „die große Macht der Kunst“: „Und so unbedeutend wir uns fühlen mögen, so müssen wir mehr als früher vertrauen auf die Macht der Kunst und des gestalteten Wortes. Ja, wir verwahren ein Feuer.“<sup>14</sup>

Aber, wird man sofort einwenden, diese Bemerkungen schrieb Döblin 1938 im Exil mit besonderem Blick auf die deutschen Autoren, und auf die Literatur jener Schriftsteller, die im faschistischen Deutschland verblieben waren. Dort herrschten diktatorische Verhältnisse, ganz anders beschaffene als die heutigen. Und hatte Döblin, unter dem Pseudonym *Linke Poot* in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nicht selber mittels Kolumnen in Zeitschriften in tagespolitische Geschehnisse kräftig sich eingemischt? Polemisierte er nicht gegen die ästhetisierende Abstinenz der hehren Künstler, die „von Homer einzig die Blindheit erbten“? Hieß doch sein stetes Anliegen: die Künste nicht zu trennen vom Alltagserleben, sie als Darstellung „einer lebennachbildenden Handlung“ des ganzheitlichen Menschen in einer entseelten Realität zu begreifen? – Ja, doch unter Pseudonym in Kolumnen; Journalistisches also, keine Literatur; sein literarisches Werk blieb davon unbehelligt. Es war der Bürger, der unter anderem Namen seine Meinung offen kundtat genauso, wie einst Georg Büchner sein Pamphlet *Der Hessische Landbote* als Meinung des Bürgers Georg Büchner

13. Die drei Zitate in Alfred Döblin, „Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933)“, in *ibid.*, S. 336 ff.

14. *Ibid.*, S. 339.



aussprach, nicht des Dichters Georg Büchner. Es gab einmal eine Zeit, wo man diesen Unterschied noch kannte. Im Übrigen findet sich bei Döblin das Bekenntnis: „Ich habe nie versäumt, wo ich 'ja' sagte, gleich hinterher 'nein' zu sagen. Dies Schaukelpferd ritt ich mit Schneid und Eleganz in einer Zeit, wo jeder die Pflicht hat, eine wohlarrundierte Meinung zu exekutieren.“<sup>15</sup> Auch dies war eine Äußerung aus den Jahren des *Linke Poot* nach dem Ersten Weltkrieg.

Doch hartnäckig bleibt die Frage stehn, ob und wie der Schriftsteller heute den Maßgaben für Engagement im Gesellschaftlichen folgen kann? Unter den Bedingungen der aktuellen, einerseits so stark dissoziierten, zu Interessen-Fraktionen sortierten Gesellschaft, in der andererseits kampagnenweise alle möglichen Belange zu öffentlichen Reden gelangen, wo – scheinbar – nichts mehr unberedet verbleibt: Wie soll er sich in die Prozesse der nachindustriellen Gesellschaft in althergebrachter Manier einmischen? Wie dieser Gleichzeitigkeit im Ungleichzeitigen begegnen, darin all die Erkenntnisse aus den nicht allein dem Schriftsteller oft fernen Wissensräumen wirken, die dann als Informationen lawinenhaft auf die Gesellschaften herabstürzen? Wie sollen ausgerechnet Schriftsteller, oder allgemein Künstler, hierbei auch noch das Wort ergreifen, ohne einer schändlichen und schädlichen Tautologie zu unterliegen? Kann all diesem ein Schriftsteller, ein Künstler, mit seinen Mitteln ernsthaft Paroli bieten?

Problematisch für sein Aufbegehren ist zunächst immer des Künstlers argumentatives Material: Woher stammen seine Informationen? Aus der Presse, dem Fernsehen, aus dem Internet? Also Informationen und Analysen bestenfalls aus zweiter und dritter Hand, vorsortiert und vorinterpretiert, allein schon deshalb, weil für die komplex und zugespitzt hereinbrechenden Probleme es den Zugehörigen in der Gesellschaft im steigenden Maß an Einsicht, fachlicher Kompetenz und Erfahrung mangelt. Längst existiert auch ein Markt für Engagement und verbale Großattacken! Und die Instanzen der Kontroll-Mächte in den heutigen Massen-Demokratien verfügen nicht mehr das Schweigen, sondern, wie Michel Foucault bemerkte, das öffentliche Sprechen: Nur im ununterbrochenen Diskurieren liegt heute für Obrigkeiten die Stabilität, daher die vielfältigen Angebote öffentlicher Foren, die elektronischen eingeschlossen. Alle Debatten dieser Art bedeuten in der Konsequenz weder Kritik noch Zuwiderhandeln, sondern Mittun bei dem, was abzulehnen wäre. Bei Militärstrategen, von deren Geschäft ich zwar nichts verstehe, gilt eine Grundregel, die jedoch weit über das Militärische hinausgehend gültig ist: *Lass dir das Schlachtfeld nicht vom Gegner diktieren!* – Zudem im Moment der Entscheidung über den Ernstfall, wo es um den Beginn von Wirtschafts- und anderen Kriegen geht, da befragt kein Regierungsoberhaupt die engagierten Künstler, sondern die Wirtschaftsfunktionäre und Generäle. – Daher sind solcherlei „engagierte“ Auftritte einem Künstler, und ich zähle die Schriftsteller hinzu, im höchsten Grad unwürdig!

---

15. Zit. in Wilfried F. Schoeller, *Döblin. Eine Biographie*, München, Hanser Verlag, 2011, S. 233.

Aber gibt es zwischen selbstdenunziatorischem Mittun und Nichtstun keine Alternative? Kann der Künstler in dieser auf strikten Konsens getrimmten Gesellschaft jetzt und hier schlichtweg *gar nichts tun*? Als Künstler, speziell als Schriftsteller ohnehin nichts im tages- und parteipolitischen Sinn. Dazu sind des Künstlers Mittel nicht beschaffen. Döblin verglich dies mit einem Birnbaum, von dem die Leute nicht nur das Obst erwarten wollen, sondern auch Rindfleisch. – Doch, wie erwähnt, ist der Schriftsteller nicht nur Künstler, sondern auch Bürger, der in einer Gesellschaft lebt, die er in sich trägt und aus der er schöpft; er lebt nicht und nirgends außerhalb dieser Grenzen des gesellschaftlich bestimmten Seins. Nur trennen sollte er beides gerade in der Öffentlichkeit: den Künstler vom Bürger.

### 3. „Leben ist nicht alles im Leben“

Noch einmal unter gegenwärtigen Verhältnissen zu den zentralen Begriffen des Naturalismus: Leben – Natur – Empathie.

Zunächst „das“ Leben. Offen gesagt, ich vermag nicht einzustimmen in den chorus populi zur Fetischierung des Lebens, in Sonderheit des menschlichen Lebens, dieses angeblichen Non plus ultra der Schöpfung, das an sich schon wertvoll, daher erstrebens- und unter allen Umständen mit allen Mitteln bewahrenswert sei. Denn wenn alles Leben so wesentlich ist, warum ist es dann in seinen Exemplaren so zerbrechlich? – Erinnern wir uns an Büchners Konzept des Naturalismus, in dem er die Menschheitsliebe aus der privaten Sphäre heraus zur ästhetischen Kategorie erhob: man müsse die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen. Mir ist es nicht gegeben, die Menschheit per se zu lieben, weil die allermeisten Menschen eben nicht liebenswert sind. Und Natur, wie man weiß, bedeutet nicht das Hegende für den Menschen, der, ursprünglich Teil der Natur, ebendieser Natur sich enthob – menschliches Leben in Harmonie mit Natur ist eine pure Illusion. Die Natur ist von jeher des Menschen ärgster Feind; der Mensch hat den Kampf gegen die Mächte der Natur von Anfang an verloren. Denn der Mensch in der Natur ist ein biologisch äußerst dürrtiges, zudem höchst stör anfälliges Wesen, schwankend, delirierend, psychisch rasch den widerstrebendsten Affekten verfallend – allein durch zivilisatorische Errungenschaften und seinen technologischen Überbau als *zoon technikon* ließ sich die Vernichtung alles menschlichen Lebens in der Natur bislang noch aufschieben.

Und diese Natur selbst? Natur ist niemals „natürlich“ – oder man will das Mörderische, Destruktive einerseits, wie den Wachstumsunflat und die strikte Bemächtigungsgier andererseits als natürliche Attribute anerkennen. „Der Mord steckt tief in der Welt.“<sup>16</sup> Schrieb Döblin im *Hamlet*-Roman. Diese insgesamt formlosen, von Zufallsschlägen abhängigen, rigiden, blind und gewalttätig obwaltenden Abläufen gehorchenden Gebilde namens Mensch und Natur

---

16. Döblin, *Hamlet*, S. 446.

können weder Grundlage sein für ästhetische Konzepte, noch einen Stil ausprägen. Wohl deshalb erstellt *Natur* i.w. eine sentimentalische Kategorie. D.h. sie stellt einen Zustand des Gefühls dar, wobei dieses Gefühl seiner selbst bewusst ist, sich beobachtet, mithin zu sich in Distanz steht und reflektiert wird. Gegenwärtig ist der Natur-Begriff mit Ideologie aufgeladen: all jene Diskurse über Umweltschutz und Umweltzerstörung gehören hierher, die ihrerseits mit wirtschaftlichen Konkurrenzkämpfen zu ethisch und politisch unterlegten, durchaus erpresserischen Ausschluss- und Zulassungsverfahren auf den globalen Märkten sich überhöhen. Somit ist heute dieser Natur-Horizont doppelt verpanzert; und die anthropologischen Themen über Leben und Tod sind in diesem Verlauf *ironisch* geworden.

Das Ironische an Leben und Tod im vergesellschafteten Sein besteht in deren Austauschbarkeit: Weil im gesellschaftlichen Konkurrenzkampf praktisch jeder den Konkurrenten eines anderen darstellt, heißt Tod des einen für den anderen auch das Verschwinden eines lästigen Konkurrenten. Und weil von vielem zuviel existiert, vor allem zuviele Menschen, bestätigt Tod nurmehr die Irrelevanz des Einzelwesens im Leben; und Leben selbst wird damit so gleichgültig wie der Tod, der daraufhin durch administrative Entscheidungen, beispielsweise über Kriege, über die Mitglieder einer Gesellschaft umso widerspruchslloser verhängt werden kann. Auch das heißt Ironie – allerdings deren katastrophische Variante, die wirksamste in dieser Zeit.

Ironie in der Kunst – einst ein Stilmittel, eine Geisteshaltung mit aufklärerischen Tendenzen – ist inzwischen verfallen zur affirmativen Munterkeit und zur harmlosen bis hämischen Spaßerei. Ironie vom heutigen Schlag ist zahnlos, kann die oft genug kruden Unsäglichkeiten auftrumpfender Herrschaftsallüren in allen Bereichen der bestehenden Gesellschaften nicht mehr packen; Ironie ist damit ihrerseits ironisch geworden und bildet die letzte Sprosse vor der Dummheit.

Aus den vertrauten Wirklichkeiten schöpfen gewohnheitsgemäß die meisten Künstler; der Naturalismus dürfte hierbei auch heute noch der dominierende Kunststil sein. – Der naturalistische Stil ist allerdings im Verlauf der Zeiten dermaßen ausgehärtet, dass er heute kaum mehr als Stil unter vielen anderen, sondern häufig als *der* Stil für Kunst und Literatur überhaupt angesehen wird, mit der mir ärgerlichen Wendung ins Didaktische, Pädagogische und Moralinhafte. Dabei dominiert der Mittelstand auf der Folie des niedergegangenen Naturalismus dessen Werteskalen. Es lassen sich zwar vielerlei Bezüge zur Realität auffinden, oftmals jedoch in einer Weise ins Scheinhafte verschoben, wie das auch gesellschaftlich die „Neue Mitte“ seit den 1990er Jahren prägt: die Sedierung aller Konflikte, im Künstlerischen wie im Politischen, hin auf eine Mittellage, die in jeder Hinsicht als konfliktausgeglichen vorgestellt wird. Es verbieten sich daher Pathos und Ernsthaftigkeit; man hält sich stattdessen viel zugute auf Ironie und in der Erzählweise auf „wundervolle, zauberhafte Leichtigkeit“. Das erstellt einen Idealismus der besonders niederen Art.

Somit bleibe ich bei „meinem“ Autor Döblin; seiner Sprache, seinen Überlegungen zu Formen, die mir insgesamt auch für diese Gegenwart treffender erscheinen wollen und mich in meiner eigenen Arbeit weiterbringen, als viele

Bücher, die tatsächlich aus dieser Gegenwart stammen. Besteht doch eine Dialektik in der Gleichzeitigkeit ungleichzeitig wirkender Schichten von Realität auch in dieser Gegenwart. Und mitunter dominieren im Heute frühere Schichten, bestimmen die Lebenswirklichkeiten einzelner Menschen im Empfinden und Denken stärker als die kalendarisch aktuellen. Bisweilen also kann zeitlich Früheres zugleich zukünftig sein, wie Aktuelles stärker der Vergangenheit anheim fällt. Außerdem, Tote enttäuschen nur selten. – Döblin gehört zu den Generationen von Schriftstellern, denen Formkonzepte noch mindestens ebenso wichtig erschienen, wie inhaltliche Erwägungen. Die Suche nach adäquaten Formen kann niemals veralten! Und ich darf sagen, dass für mich das Wesentliche beim Schreiben in der Form besteht, nicht im grobmaschigen Netz der Beliebigkeit von Inhalten. Diese sind austauschbar, konkret allein ist die Form, aus der die Schreibweise erwächst; und dabei muss jeder Autor sich bewusst entscheiden. – Somit komme ich zum Kern meines Vortrags.

#### 4. Von der naturalistischen Wirklichkeit zur Gegen-Wirklichkeit

Dazu kehre ich noch einmal zurück zur Phase der technisch unterlegten Frische im Naturalismus. Bereits in der Zeit um 1913, als Döblin an Romanautoren und ihre Kritiker mit seinem *Berliner Programm* sich wandte, kursieren Begriffe wie „Kinostil“ und „Sekundenstil“, um „in höchster Gedrängtheit und Präzision die Fülle der Gesichte“ vorbeiziehen zu lassen, „der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzuringen“, dabei „höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen“ bis hin zur „Tatsachenphantasie“. <sup>17</sup> Das sind zunächst Vokabeln aus dem Geist der Technik, aber auch weitaus mehr: „Der Dichter zeigt dem an die materielle Wirklichkeit verlorenen und verbannten Menschen die Überrealität. Es ist nicht erlaubt (...) diese Überrealität als bloß gemeint, erdacht, erfunden, als Irrealität auszusprechen. Sie trägt Elemente der Wahrheit in sich, Elemente einer anderen Wahrheit, die sich gewiß sensuell und begrifflich nicht fassen läßt, von der der Mensch aber, Dichter und Hörer, weiß, und die beide herzlich bejahen.“ <sup>18</sup> Und im selben Essay *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle* von 1950 gelangt Döblin nach der *Zusammenhangdurchstoßung* in jene Bereiche, die ich als *Gegen-Wirklichkeit* erkenne: „Es werden ihm [dem Hörer] hier keine finster verschlossenen, stummen Gegenstände gezeigt, die anonymen physikalischen und chemischen Gesetze gelten hier nicht, sondern endlich steht eine aufgeschlossene, vollkommen durchsichtige, eine bis ins Kleinste zugängliche Welt vor ihm, mehr, eine ihm ans Herz und alle Sinne gewachsene Welt.“ Hier ist „die Sprache selber ein Stück Natur, wie eine Pflanze, eine Formung. Sie ist aber (...) nicht abgelöst von den Menschen, ihrem Former und Schöpfer.“ Die „Sprache arbeitet an den Stoffen, die das Innere anbietet. So erscheint der Dichter als Anhängsel der mächtigen Sprache, welche den Geist

17. Zit. in Alfred Döblin, „An Romanautoren und ihre Kritiker“, in A. Döblin, *Schriften*, S. 120 f.

18. Alfred Döblin, „Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle“, in *ibid.*, S. 501 f.

von Generationen fortträgt.“ „Aber die Sprache ist kein Spiegel, in den einer blicken kann, um sich zu erkennen. Man bilde sich nicht ein, sagen zu können, was man meint. Vor der machtvoll präsenten gewachsenen Realität der Sprache zerfließen die meisten Träume.“<sup>19</sup>

Ich entnehme dem, dass, entsprechend dem zyklischen Verlauf des Erinnerns/Vergessens, die Texte aus sich heraus ein ihnen allgemeines Subjekt formulieren, das zugleich Objekt aller Sprache wie der Sprache aller sein kann. Das fortschreitende Künstlichwerden des Menschen zu begreifen; die Kollision von Wirklichkeiten mitsamt ihren Objektivitäts-Modellen zwingt, genau wie seinerzeit aus der *ersten Natur*, dem Pantheismus, zu *Form* und *Stil*: die Schaffung von Gegen-Wirklichkeiten *aus* den Sprachen, die *im* Menschen sprechen. Der Stil, schrieb Döblin sinngemäß, hat einen viel größeren Umfang als das Wissen des Autors; Stil ist in einem größeren Umfang *Mensch* als der Autor, der diesen Stil benutzt.<sup>20</sup> Für die nachindustrielle Phase formuliert sich des Menschen *dritte Natur* als die Virtualisierung verfremdeter menschlicher Verhältnisse in Form von deren Erlebens-Zuspitzung auf die Freiheitsgrade durch hochspezifizierte Technik und Technologie. Eine so erstellte *Gegen-Wirklichkeit* in ihrer Ganzheit einer *Gegen-Natur* ist zuallererst ein Befreiungsakt von der Diktatur des *einen* herrschenden Realitätsprinzips und heißt das Durchdringen des oben erwähnten verpanzerten Naturalismus. Dies als entscheidende Wendung hin zu einem nichtnaturalistischen Stil!

Was also bedeutet Literatur? Und worin besteht ihr Wert? Im kreativen Umgang mit produzierten Wahrheiten, weil die eine Wahrheit nicht existiert. In einer Variation auf Immanuel Kant: Das Beharren in der selbstverschuldeten Unmündigkeit sinnlichen Wahrnehmens als Folge der Unterwerfung unter die ausgehärteten Wahrnehmungs-Muster untergräbt des Menschen Freiheit, verhindert den Gebrauch der eigenen emotionalen Intelligenz.

## 5. Die lange Nacht

Im amerikanischen Exil 1941 bekannte sich Döblin zum Katholizismus. Die Anlage hierfür bestand gewiss schon lange in ihm; offenbar geworden auf seiner Reise durch Polen im Winter 1925, als er in der Krakauer Marienkirche die von Veit Stoß geschaffene Altarfigur Christi sah – der Anblick, bekannte er später, traf ihn in seinem Innersten.

Aber konnte er mit dem katholischen Glauben den inneren Zwiespalt, den tektonischen Riss durch sein Denken und Empfinden schließen?, das unruhige Fragen mit der einen, alleinseligmachenden Antwort beenden? Schwerlich. Es scheint allerdings eine folgerichtige Entwicklung, wenn im weiteren Verlauf ihrer Arbeit und ihres Lebens so manche Realisten und Naturalisten den Weg in die Mystik gehen, man denke nur an Gerhart Hauptmann. Woran liegt das?

---

19. *Ibid.*, S. 522.

20. *Ibid.*, S. 522.

Im Allgemeinen muss vielleicht derjenige, der den Realien im Leben sehr nah gekommen ist, der die Zusammenhänge zwischen den Dingen aufbrach und „durchstoßen“ hat wie Döblin, am Sein dieser Dinge und am Seienden des Lebens letztlich ein großes metaphysisches Defizit empfinden? Es mag demselben Verlangen entspringen wie bei einfachen, ungeistigen Menschen, die sich im Leben sehr alleingelassen vorkommen, daraufhin die Hinwendung zu allerlei Esoterik vollziehen, Sekten beitreten, Schamanen aufsuchen oder sich Wahrsagen lassen. Immer findet man bei diesen Menschen die ungelöste Frage nach dem Urgrund, unter all den Verschüttungen durch das materielle Daseinmüssen nach jener Auskunft, die ihnen Kunde geben kann, wer außer einem im materiell Eingeschlossenen sie eigentlich darüber hinaus noch seien. Denn das, was ist und danach das Nichts, das vollkommene, spurenlose Verlöschen – das kann doch nicht alles sein? Ob der Tod ihr vollständiges Ende, oder ob Geist in der Schöpfung sei, also auch Geist in der Materie walte, der in die Lage versetze, nicht allein sich vorzustellen, sondern wie Döblin zu *wissen*: „Gott ist Geist und im Geist ist das Leben. (...) Gott ist Geist, der Geist ruft und treibt die Menschen, daß sie nicht ruhen (auch in ihrer Verlorenheit).“<sup>21</sup> – Man kann viele solcher Ausführungen Döblins auch vor seiner Zeit in den USA lesen, und wenn ich zugeben muss, dass ich diesen Vorstellungen als Atheist nicht folgen kann – ich kenne und verstehe jedes einzelne seiner Wörter; im Zusammenhang erscheinen sie mir wie Chinesisch –, so bin ich dennoch weit davon entfernt, mich darüber zu mokieren, wie seinerzeit so mancher deutsche Schriftsteller über Döblins Credo.

Was mich an diesen und ähnlichen Vorstellungen indes betrübt, ist die gedankliche und ästhetische Rückbindung auf das Uralte, auf tradiertes Schrifttum und Personal, auf archaisches Gedankengut. Zu den uralten Erfindungen Gott, dem Heiligen Geist, den Himmlischen Heerscharen zurückzukehren, sie ernst zu nehmen, indem sie mit dem eigenen Ich aus einer vollständig anderen Zeit und kulturellen Erfahrung heraus angefüllt werden –denn was zur Hölle haben wir Heutigen zu schaffen mit fast dreitausend Jahre alten Wahnideen aus der syrischen Wüste?! „Gott ist ein ungünstiges Stilprinzip“, schrieb Döblins Antipode Gottfried Benn.<sup>22</sup> Dieser Satz als zeitlose Mahnung gilt daher in jeder Gegenwart, auch in der aktuellen, wo wieder marktgängige religiöse Schwiemeligkeiten so manchen Text verderben. Nach der Transzendenz also nichts als das wieder Uralte, das Totgelebte, das schlechte Gotthafte, das Ruhe gibt, indem es Seelen-Ruhe verspricht? – Aber Döblin, Autor der Unruhe, der in seinem Leben mit aller Hingabe nach Erkenntnis der Wirklichkeiten suchte, der die Wirklichkeiten des Ich im Zerreißprozess mit gesellschaftlichen Wirklichkeiten untersuchte; der in dieser Suche nach dem dauerhaften Fundament für ein geistiges Leben auch eine „Sonderaufgabe des Romans“ erblickte; der sich zu diesem Zweck inniglich in die oft widerstrebenden Strömungen der Zeiten stürzte; in diesen Stromschnellen seine oft schmerzhaft, quälerische, von Zweifeln erschütterte und schließlich von Lust am Erkennenwollen durchglühte Suche vorantrieb,

21. *Ibid.*, S. 537.

22. Gottfried Benn, *Epilog und lyrisches Ich*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984, S. 272.



– und all diesen Strömungen wieder entkam, bevor das Ideologische den suchenden Intellekt verkarsten konnte, der suchte in allem nach einem bestimmt nicht: nach Saturiertheit im Glauben. So dürfte er nicht das gefunden haben, was die katholische Kirche in ihren Dogmen verspricht: Rechthaberei und Heilsgewissheit. Das musste ihm denn doch zu einfach erscheinen, danach hatte er nicht gesucht! Etwas Anderes musste es sein. Und verlangte er einst „Dichter heran ans Leben!“, so jetzt darüber hinaus „Näher mein Gott zu Dir!“ – : dieselbe Bewegung, derselbe Anspruch, sich einem vorgestellt Mächtigeren – Leben, Gott – auszuliefern. Aber diese Bewegung besagt auch, dass ebenso wie einst der physische nun der metaphysische Zusammenhang Gott, Geist, Glaube zu durchstoßen sei. Denn auch dies gehört zu einer *Gegen-Wirklichkeit*. Und es ist wieder der Gestus des Arztes, der mit eigenen Augen *sehen* will. Doch wer solche Bewegung ausführt, der hat aufgehört zu glauben; der ist auf dem Weg zu neuer Freiheit im Geistigen. – Und danach? Döblin lebte nicht lange genug, um hierauf eine neue Antwort geben zu können; er verstarb in Süddeutschland 1957, vereinsamt und fast erblindet, seiner Antwort entrissen. Aber er hat als Spur seinen weiteren möglichen Weg vorgezeichnet in letzten Bemerkungen wie diesen in seinen nachgelassenen Diktaten: „Aber was habe ich denn? Antwort: Nichts. Das ist auch etwas, ein Vorgang, der mit dem Ichgefühl verknüpft ist, ein völlig undurchsichtiger Vorgang. Auf diesen Punkt also bin ich geführt. Das ist mein kartesischer Punkt im Februar 1957[...] Laß mich beginnen.“<sup>23</sup>

Wie deutlich Döblin dieses Verlangen empfunden haben muss, zeigt sich anhand seines letzten Romans, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* am geänderten Schluss. Der ursprünglichen Version nach trat Edward, die Hauptfigur, ein Hamlet, der sein Drama überlebte, in ein Kloster ein. Davon ist in der Buchfassung aus dem Jahr 1956 nicht mehr die Rede. Döblin gibt seinem letzten Roman eine völlig andere Wendung als in der ersten Fassung von 1946 – eine Wendung entschieden ins Weltliche, die sehr an den Beginn von *Berlin Alexanderplatz* erinnert, als Franz Biberkopf das Gefängnis verlässt. Döblin bekennt aus dem Erleben christlicher Heilslehre *und* der modernen Technik: „Ich – und wenn der Widerspruch bis zum Unsinn und bis zur Hölle herunterklafft, – ich lobe sie beide.“<sup>24</sup> Der für Döblin typische Dualismus bleibt somit bestehen. Und seinen Essay von 1947, *Die literarische Situation*, schließt er mit folgenden Worten, dem neuerlichen Bekenntnis zum Kern des Naturalismus: „Die Harfen werden neu gestimmt. / Das ist keine Zeit für Klassen, Nationen und private Eigenbrötler. Es ist die Epoche, in der wieder, und nicht das letzte Mal, *die Frage nach dem Menschen* aufgeworfen wird.“<sup>25</sup> Die Antwort entscheidet auch über den Wert von Literatur als ein Langzeitgedächtnis für die Natur des Menschen in all ihren Facetten, zu allen Zeiten.

23. Alfred Döblin, „Von Leben und Tod, die es beide nicht gibt“, in *Sinn und Form*, 1957, 5. Heft, S. 932.

24. Zit. in Klaus Schröter, *Alfred Döblin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1978, S. 137.

25. Alfred Döblin, „Die literarische Situation“, in A. Döblin, *Schriften*, S. 489.